



Le Journal de Frida Kahlo : des pleins et des liés

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez

► To cite this version:

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez. Le Journal de Frida Kahlo : des pleins et des liés. Mélusine, 2013, 33, pp.172-182. hal-00941216

HAL Id: hal-00941216

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00941216>

Submitted on 3 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le *Journal* de Frida Kahlo : des pleins et des liés

Paru dans *Mélusine*, n°XXXIII, Editions L'Âge d'Homme, « Autoreprésentation féminine »,
2013, p. 172-182

L'art de Frida Kahlo est un ruban autour d'une bombe.

André Breton

Le *Journal* de Frida Kahlo (1907-1954), connu du grand public depuis 1995¹, représente, à ce jour, le document le plus improbable retraçant les dix dernières années de la vie d'une peintre qui a mêlé, tout au long de son existence, l'exercice artistique à la pulsion vitale et politique du Mexique et du monde. Davantage connue pour les cinquante-cinq autoportraits qui constituent presque la moitié de sa production picturale, l'artiste crée ici un autre type d'œuvre autobiographique, destiné au départ à ne pas sortir du cadre de l'intime², où elle laisse libre cours à la spontanéité et à la fulgurance de l'image écrite et peinte. Soulignons cette originalité du *Journal* dans ce qui serait le *corpus* des livres d'artistes : Frida Kahlo est alternativement/simultanément celle qui écrit et celle qui peint³.

Quoique l'écriture diaristique soit restée marginale dans le surréalisme, l'introspection, elle, se trouve au cœur des préoccupations du mouvement. L'autoreprésentation à la fois corporelle et intérieure caractérise l'activité créatrice – picturale, surtout, mais aussi littéraire – des femmes surréalistes, au point qu'« il est impossible d'ignorer la forte pulsion auto-représentative

¹ Notre édition de référence sera l'édition espagnole : Frida Kahlo, *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, introduction de Carlos Fuentes, essai et commentaires de Sarah M. Lowe, Barcelone, Círculo de Lectores, 1995. La même année ont paru une version anglo-américaine (New York, Harry N. Abrams, Inc.) et une version française (Paris, Éditions du Chêne).

² Un « carnet noir » inédit de Frida Kahlo vient d'être publié à l'intérieur du roman, *Le jour des morts*, de Francisco G. Haghenbeck (Paris, Éditions de L'Herne, 2012). Dans ce carnet, des recettes de cuisine à réaliser pour le Jour des morts.

³ Cf. Andrea Oberhuber (coord.), *À belles mains. Livre surréaliste – livre d'artiste*, *Mélusine*, n°XXXII, Paris, L'Âge d'Homme, 2012). Cet ouvrage montre l'importance des couples, des binômes, des rencontres entre artistes, qui se concrétisent par des créations communes. Signalons une exception, celle de Valentine Penrose et des *Dons des féminines*.

qui caractérise la majorité d'entre elles, depuis les débuts du surréalisme jusqu'aux années post-surréalistes »⁴.

Frida Kahlo n'est pas éloignée de ces artistes femmes qu'elle va fréquenter à Mexico dès les années 1940. On voit, en effet, se reconstituer au Mexique un important groupe surréaliste, autour d'artistes et d'écrivains émigrés d'Europe. Du côté féminin, citons la Française Alice Rahon qui, en 1939, émigre au Mexique en passant par le Canada et les États-Unis avec son mari Wolfgang Paalen ; Remedios Varo, arrivée au Mexique avec Benjamin Péret (après avoir d'abord quitté l'Espagne en guerre pour la France) ; et Leonora Carrington, qui s'y installe définitivement en 1942.

Frida Kahlo représente alors l'exemple d'une artiste profondément ancrée dans la culture mexicaine, spontanée dans sa démarche artistique, tout en intégrant naturellement les préceptes et les pratiques surréalistes. Breton lui-même reconnaît en elle comme un surréalisme « inné » : « son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme »⁵, écrit-il en 1938, année de sa rencontre avec l'artiste.

Pourtant, la Mexicaine rejette ce qualificatif et sera d'ailleurs déçue par sa rencontre avec Breton⁶. Si les liens qui l'unissent au surréalisme ne sont pas prémédités, ils tiennent à la commune recherche d'une expression de la réalité qui transcende le réalisme, d'une réalité intérieure exposée sur la toile dans ses aspects les plus sombres (mort, souffrance, obsession...). Par-delà cette façon particulière de lier l'art à la vie que l'on retrouve dans le *Journal*, par-delà l'esprit de rébellion et de contestation qui anime souvent l'artiste, le fait même de mêler parfois indissociablement la lettre et le dessin contribue à en faire une œuvre surréaliste car, comme le

⁴ Georgiana Colville, « Autoportrait de femmes surréalistes et mythe du sphinx », in Henri Béhar (coord.), *Les réseaux du surréalisme*, Mélusine, n° XXXI, Paris, L'Âge d'Homme, 2011, p. 289.

⁵ André Breton, « Frida Kahlo de Rivera », in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 189.

⁶ C'est ainsi que le laissent transparaître des impressions qu'elle consigne, entre autres, dans une lettre du 17 mars 1939, à Ella et Bertram D. Wolfe (Frida Kahlo, *Escrituras*, (sélection, prologue et notes de Raquel Tibol), Mexico, UNAM-Conaculta, 2001, p. 178-180).

rappelle Effie Rentzou, dans le surréalisme « les limites entre pictural et verbal sont systématiquement transgressées par des œuvres qui combinent les deux »⁷.

C'est justement cette pratique à la croisée des arts et au service de l'expression du moi qu'il nous intéresse ici d'interroger et ce, bien plus dans ses formes que pour l'intérêt documentaire du *Journal*. Nous reprenons à notre compte ces paroles de Béatrice Didier lorsqu'elle indique que le journal est « essentiellement un texte, beaucoup plus qu'un témoignage biographique. [...] Et dans le journal, comme dans tout écrit, ce qui importe n'est pas tellement ce qui est dit que la façon de le dire »⁸. Il convient donc d'examiner comment Frida Kahlo se met en scène dans cette hybridation du poétique et du pictural.

Qu'est-ce que ce *Journal* ?

Avant d'entrer dans l'analyse du *Journal*, sans doute convient-il d'en mesurer l'amplitude et la richesse formelle. Sa composition s'étire de 1944 à 1954, année de la mort de l'artiste, à l'âge de 47 ans. Le rapport à la chronologie y est complexe : rares sont les pages qui se plient à la règle de la datation dans cette forme qui affiche de prime abord le principe de temporalité : il est souvent impossible d'avoir un repérage temporel. Par ailleurs, les ruptures de datation contribuent à la désorientation ressentie à la lecture : par exemple, un rajout daté à la page 47⁹, une inscription « Ayer, Siete de Mayo de 1953 » (157) qui suit de quelques pages la date « 11 de Febrero de 1954 » (144). Les 168 pages du *Journal* découpent donc un espace-temps qui ne coïncide pas avec la périodicité habituelle de l'exercice, voire même les ellipses chronologiques aboutissent-elles à l'effet inverse de celui escompté, en introduisant une sorte de hors-temps.

Mots et images ne se répartissent pas non plus également sur chaque page mais coexistent, se superposent, luttent pour l'espace l'un avec l'autre, sans constituer, le plus souvent,

⁷ Effie Rentzou, *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire*, Leuven/Louvain, Pleine Marge, 2010, p. 141.

⁸ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 21 et 24.

⁹ Pour les numéros de page, entre parenthèses après les citations, nous utilisons ceux qu'indique Sarah Lowe dans sa transcription du *Journal* dans l'édition espagnole.

un récit anecdotique, autobiographique. À l'exception de quelques pages finales concernant tout particulièrement l'épisode de l'amputation, les mots peints forment des fragments plus proches du poétique que du narratif ou de la chronique.

Les formes prises par les fragments scripturaux et/ou picturaux sont multiples : du côté textuel, on remarquera surtout la coexistence du genre épistolaire¹⁰, du poème, de la liste, des remerciements, de la recette (une base pour peinture), du récit de souvenir d'enfance¹¹, de la page de journal plus « conventionnelle » ; du côté pictural, citons, là aussi pêle-mêle, le dessin (au crayon, au pastel, à l'encre, au stylo), le gribouillage, les symboles (le yin et le yang, par exemple), les chiffres, le collage (à partir d'une photographie), la tache, une ébauche de tableau (*Yo, Diego y el señor Xolotl*, 1949, 73), des esquisses (121 et 135) qui semblent servir de point de départ au tableau *Viva la vida*, de 1954. Autant de formes qui renvoient aux deux traditions picturale et littéraire. L'œuvre est donc non seulement fragmentaire, comme tout journal, mais aussi et surtout extrêmement protéiforme, parfois au sein d'un même fragment.¹²

Si la parité entre dessin et écriture semble globalement respectée, on peut tout de même voir une certaine prépondérance du premier dans l'importance accordée à la couleur et à la calligraphie. Seuls quelques mots perdurent dans la norme du « noir sur blanc », la préférence allant vers une coloration-recoloration systématique de toutes les lettres, où « la main qui dessine passe sans interruption à la main qui écrit »¹³. Une des caractéristiques de l'écriture diaristique prend alors tout son sens : « cette écriture devient un rite où tout est important : le choix du papier, la couleur de l'encre, le stylo, etc. »¹⁴.

Le grammage du papier utilisé permet un jeu supplémentaire à ceux qui constituent déjà l'expérience première du *Journal*, à savoir l'émergence d'une forme de palimpseste non voulu où

¹⁰ Un genre que Frida Kahlo a pratiqué et que Raquel Tibol a réuni dans *Escrituras*, *op. cit.*

¹¹ A la page 245, le souvenir explique aussi l'origine du célèbre tableau *Las dos Fridas* (1939).

¹² Nous pensons par exemple à la page 27 qui tient à la fois de l'abécédaire et du poème, voire des associations sonores typiques de certaines pathologies mentales « que Breton transformera en trait stylistique majeur dans son « Essai de simulation de la manie aiguë » (Cf. Gérard Dessons, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Éd. Manucius, 2010, p. 122).

¹³ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 163.

¹⁴ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 185.

les traces qui affleurent deviennent une nouvelle écriture mystérieuse de la page, voire établissent *de facto*, entre les pages, un dialogue imprévu parfois mis à profit immédiatement (61-62). Le genre diaristique n'arrive donc pas à oblitérer la primauté du dessin. La lettre est sous la coupe de la peinture, contaminée par la couleur. L'impression qui domine à l'ouverture du *Journal* est bien celle d'une explosion de couleurs dans laquelle la lettre obéit à des codes-couleurs précis : [écrit en vert] « El verde - luz tibia y buena » (15). Comment ne pas rapprocher cette intention de celle des « Voyelles » de Rimbaud ?

Car l'art du fragment dans le *Journal* passe également par le poétique, genre le plus important en termes quantitatifs. L'écriture en emprunte en effet les principales caractéristiques : verticalité, liste, amour des mots, rhétorique (anaphore), rime et récurrences de sonorités (allitérations) – qui vont jusqu'à devenir le principe moteur du texte –, métrique, dimension ludique de l'écriture. Ainsi, dans l'extrait suivant :

*la muerte se aleja –
líneas, formas, ruidos.
las manos construyen
los ojos abiertos
los Diegos sentidos
lágrimas enteras
todas son muy claras
cósmicas verdades
que viven sin ruidos. (130)*

La plupart des *leitmotifs* de l'œuvre kahlienne sont là : la mort et la souffrance, l'amour et Diego, mais aussi les lignes et les formes, les mains et les yeux, qui disent la création picturale et littéraire et leur alliance dans le livre. L'intériorité de l'artiste s'y exprime à travers les associations lexicales, la suggestion sonore et la régularité métrique (les hexasyllabes). Dans ces quelques vers, se vérifie une des définitions du poème : « activité par laquelle le langage s'invente en même

temps que s'invente spécifiquement un sujet dans sa parole [...] où subjectivation et signification sont au maximum de leur invention conjointe »¹⁵. Comme le suggère ici Gérard Dessons, la forme poétique va de pair avec l'expression de soi, qui est en même temps une invention de soi. Tel est le cas, aussi, de l'écriture du journal intime qui n'a pas « pour effet de manifester une entité préexistante, mais bien de créer une identité »¹⁶, d'ailleurs double, « en tant qu'écrivain, et en tant que matière de son écriture »¹⁷. Cette invention de soi est d'autant plus perceptible dans le *Journal* qu'il ne s'agit pas d'y conter/compter les jours mais, tour à tour, de présenter une image de soi (autoportrait), de dire son rapport à l'autre (l'obsession de Diego), de confier un sentiment, une souffrance physique ou morale, ou encore d'extérioriser des images *a priori* détachées du biographique.

Dans le dédale de ces pages se construit un univers original et intime, cependant ancré dans des traditions picturales reconnaissables. Comme l'a bien montré Alfonso de Toro en comparant certaines pages du *Journal* à des œuvres surréalistes contemporaines, Frida Kahlo se sert des avant-gardes comme de « points de départ pour créer son propre monde », elle les « cite » et les « met en scène dans son environnement »¹⁸. Parallèlement, il nous semble possible d'aborder le rapport de l'autoreprésentation kahlienne à l'avant-garde depuis une autre perspective, celle d'une relecture mexicaine du baroque.

Le moi mis en pièces

Les années 1920 ont donné lieu à une relecture très volontariste de l'époque baroque. Face aux exigences de la nouveauté à outrance réclamée par cette époque d'avant-gardes, il s'est trouvé des poètes pour faire le pari d'une redécouverte des écrivains de la Renaissance et du Baroque espagnols, et ce afin de construire leur propre modernité : la Génération de 27 en

¹⁵ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 112 et 118.

¹⁶ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 337.

¹⁷ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 116-117.

¹⁸ Alfonso de Toro, « Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad », in *Comunicación*, n° 5, Séville, 2007, p. 54. Nous traduisons.

Espagne et le groupe des *Contemporáneos* au Mexique sont allés rechercher dans leurs traditions propres des prédécesseurs oubliés qui allaient combler les attentes de leurs questionnements. C'est ainsi que le XVII^e siècle, dans sa version artistique, s'est retrouvé au centre de toutes les attentions des intellectuels les plus engagés du début du XX^e siècle.

À leur suite, Frida intègre elle aussi l'héritage baroque dans sa production picturale et son *Journal*. Lois Parkinson Zamora nous rappelle combien l'écriture est insérée dans cette iconographie, notamment sous forme de phylactères, comme dans certains tableaux de Frida.¹⁹ Et en effet, dans son *Journal*, l'artiste reprend à son compte deux principes fondamentaux de l'esthétique baroque : la prolifération et le corps morcelé, dans une infinie série de listes, forme dominante et dynamique des pages du *Journal*.

À l'exception de quelques pages finales épurées, d'où le texte a presque totalement disparu, l'espace est littéralement surinvesti par la couleur, envahi par les lettres, les lignes et les formes, ressassées, laissant très peu d'espaces blancs. Les mots sont bien souvent accumulés sous forme de listes qui semblent se créer par association d'idées ou de sonorités, comme dans l'exemple suivant :

Abeja – cariño – perfume – cordón.

Migaja marmaja – saltante mirón.

Soldado soltura – solsticio girón.

Cuadrante morado – abierto ropón. (7)

Les mots, (juxta)posés sur la page comme autant de couleurs, se retrouvent libérés de toute entrave par le style nominal et la parataxe. Comme dans la liste baroque où l'« accumulation encore désordonnée [...] permettra ensuite la découverte de relations inattendues entre les objets »²⁰, ces énumérations – où chaque « vers » reproduit le même schéma accentuel et métrique (dodécasyllabe) – fonctionnent par suggestion et invitent à percevoir des liens inédits entre

¹⁹ Cf. Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, trad. Aura Levy, Madrid, Iberoamericana/Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas, 2011, p. 232.

²⁰ Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 237.

éléments disparates. En cela, la liste unit l'esthétique baroque au but premier du surréalisme qui, à la suite de Lautréamont, a recherché la surprise et le poétique dans la rencontre de deux objets les plus éloignés possible l'un de l'autre. De la même façon, la liste kahlienne requiert une lecture spécifique, détachée de la signification.

Anaphorique ici, la liste se fait le vecteur de *l'amour fou* inspiré par Diego :

Diego principio

Diego constructor

Diego mi niño

Diego mi novio

Diego pintor (60)

La liste serait le lieu idoine au développement de ce langage amoureux obsessionnel car elle est « le lieu d'une activité hautement personnelle [et] le mode d'expression privilégié des obsessions, des passions et des fascinations »²¹. Diego, d'ailleurs, est omniprésent, son prénom se déclinant en différentes couleurs et calligraphies au fil des textes, tandis que l'on reconnaît son visage dans d'innombrables dessins, équivalent pictural de la liste poétique.

Alors que, dans les textes, l'autoreprésentation de Frida passe fréquemment par un discours amoureux où Diego est unique objet, dans les images, la préférence va à la représentation physique de parties du corps : pieds, têtes, mains, colonnes vertébrales, yeux... Il s'agit d'une caractéristique de l'art baroque également exploitée par les surréalistes :

*Marcel Raymond a fait remarquer que l'évocation du corps dans l'art maniériste procède par morcellement des parties : sein, doigts, œil... Nous dirons de même du surréalisme : on n'a qu'à penser au poème de Breton, « L'Union libre », qui détaille les parties du corps comme dans les blasons [...].*²²

²¹ Marc Chénétier, « Kyrielle et liaison : propos profanes sur la liste en littérature », in Bertrand Rougé (éd.), *Suites et séries*, Pau, PUP, 1994, p. 109.

²² Mary-Ann Caws, « Du geste baroque au geste surréaliste », in Henri Béhar (coord.), *Émission-réception, Mélusine*, n° I, Paris, L'Âge d'Homme, 1980, p. 9.

Là où le baroque composait une « expression corporelle du tourment spirituel »²³, ici, les fragments de corps dont regorgent les pages sont autant de synecdoques d'une souffrance physique et intérieure, la partie valant pour le tout. Pourtant, comme dans ces portraits dont on ne perçoit que la trace, la douleur ne s'extériorise pas sur le visage qui, lui, reste impassible. L'artiste exprime d'ailleurs textuellement, dans le *Journal*, son refus de l'« exhibition » de la souffrance : « La *tragedia* es lo más *ridículo* que tiene “el hombre” pero estoy segura, de que *los animales*, aunque “*sufren*”, no *exiben* [sic] su pena [...]. Y su *dolor* es más *cierto* que cualquier *imagen* [sic] que pueda cada hombre “representar” como dolorosa » (69). En revanche, en écho à la forme même du journal qui présente un « moi en miettes »²⁴, le corps dit le tourment par l'éclatement, la séparation des membres qui n'est pas sans rappeler non plus la tradition religieuse, très populaire au Mexique, de l'ex-voto.

Lorsqu'il n'est pas démembré, le corps est transpercé dans plusieurs images qui, comme le fameux tableau du *Venadito* (1946), reprennent l'iconographie récurrente de la *Mater Dolorosa* au cœur transpercé de flèches ou encore celle du martyr de Saint Sébastien. Dans tous les cas, ce corps est l'objet d'une violence extérieure exercée contre lui jusqu'au paroxysme de l'amputation en 1953. Rares sont les représentations de corps harmonieux, si ce n'est cette ébauche (73) du tableau *Yo, Diego y el señor Xolotl* (1949) où l'on distingue quatre silhouettes représentant le ciel, la terre, Frida et Diego. Mais dans ce cas aussi, l'iconographie baroque n'est pas loin et la quasi indistinction des visages évoque les images de la trinité anthropomorphe qui figure simultanément le Père, le Fils et l'Esprit Saint sous les mêmes traits. Chez Frida, il s'agit d'un jeu de poupées russes où seul Diego échappe au mimétisme des visages.

Qu'il s'agisse de parties du corps, de mots ou encore de symboles, on voit donc que la démultiplication de l'image et de la lettre assure à l'artiste une forme d'appréhension du vécu (la maladie, l'amour) tout en ouvrant cette connaissance à une sorte d'infini à jamais insaisissable.

²³ Lois Parkinson Zamora, *op. cit.*, p. 220.

²⁴ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 318.

Un « livre monstre »²⁵

Cette mise en abyme de la fragmentation dans le *Journal* nous amène à aborder un dernier point, celui de la monstruosité, entendue en son sens étymologique (ce qui sort de la norme, ce qui est extraordinaire).

Ce caractère, qui ressort déjà des images de corps mutilés, s'applique particulièrement aux représentations de l'artiste sous les traits d'un être hybride²⁶, tour à tour femme-taureau – transposition du minotaure cher aux surréalistes – (40), femme-colonne (41), femme-homme au visage scindé en deux (110), femme-ange ou oiseau aux ailes brisées (124), femme-gisant aux allures de sarcophage étrusque (128), femme-prothèse acéphale et ailée (141).

A l'instar de la Frida représentée à maintes reprises, le *Journal* lui-même s'offre aux yeux de son lecteur comme un monstre, un objet qui transcende les frontières des arts et des genres, un puzzle d'éléments disparates, peu corrigés, alliance de lettres et de traits spontanés, dans un laboratoire de l'intime de la création. Objet hétérogène et hétéroclite, il serait sans doute plus proche du carnet d'artiste où ce dernier note et griffonne les fruits de sa récolte journalière, ses « occurrences de la pensée ou du sentiment »²⁷. Le journal d'artiste fait office de « réservoir »²⁸ d'images, et ici, de palette permettant d'expérimenter les associations de lettres et d'encres. L'édition de la version manuscrite vient mettre en valeur cette fonction expérimentale avant que d'être esthétique.

Même si peu de tableaux peuvent être décelés en germe dans le *Journal* de Frida Kahlo, celui-ci se présente comme un concentré d'œuvres en puissance²⁹ ; plus encore, dans toutes les facettes exposées au regard de son lecteur-spectateur imprévu, il *fait* œuvre, une œuvre multiple et inclassable.

²⁵ Étienne Cornevin, « De l'impossibilité & très grande désirabilité néanmoins des livres visibles alias livres-poèmes ou livres monstres », Marseille, 2 mars 2002, cipM, http://www.cipmarseille.com/publication_fiche.php?id=6ec169c8fc1c3ce6e672cab2d64746d4 (consulté le 25 mai 2012).

²⁶ Cf. l'article de Georgiana M.M. Colvile, « Féminité, hybridité, monstruosité – Le journal de Frida Kahlo » in G. M.M. Colvile et K. Conley (coord.), *La femme s'entête*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 348-350.

²⁷ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 318.

²⁸ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ On remarquera d'ailleurs que, la plupart du temps, l'artiste respecte l'espace-cadre de la page.

En proposant le terme de « livre monstre » pour dépasser celui de « livre d'artiste » et désigner ces livres hors normes, « faits pour être vus et lus », et qui seraient des « “sens-corps” (corps du sens perceptible et sens du corps lisible) »³⁰, Étienne Cornevin nous permet de signaler les limites de la classification critique de l'œuvre kahlienne. On perçoit mieux le caractère inépuisable du sens des pages du *Journal*, échappant à qui entreprend une « lecture-spectature »³¹. Ce « sens » réside d'abord dans le corps même de l'objet, accessible au sens visuel. Le critique emploie aussi l'expression « livres-poèmes » car, pour lui :

*[...] la poésie a toujours été une sorte d'équilibrisme, le plus souvent « entre son et pensée ». dans [sic] ces livres d'un genre (non genre) nouveau, ce sont tous les aspects formels de mise en page, typo, gravures, papier, [...] qui joueraient le rôle des sonorités, du rythme, de la rime, des harmoniques des mots...*³²

Dans le cas de notre objet, la nature poétique est donc pluridimensionnelle, dans la mesure où tous les éléments cités s'y conjuguent. Pour se laisser aborder, il fait appel à une idée fondamentale de la poésie contemporaine occidentale qui est celle de l'acceptation d'une déprise du sens. Comme le résume Gérard Dessons, face à l'œuvre « folle » ou en apparence « illisible », « lire ne consiste plus à comprendre un message logiquement élaboré, mais à entendre une voix s'énoncer dans le phrasé même de l'écriture »³³.

Le « livre monstre » de Frida Kahlo est ainsi le résultat d'une pratique profondément poétique où sujet et objet ne font plus qu'un, où la voix poétique est tour à tour poète et modèle, où la plume se fait pinceau. En cela, le *Journal* renouvelle le genre de l'autoportrait poétique, tout en conservant une large part de mystère car il est, aussi et avant tout, cette intime « sécrétion

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cette nomination hybride est proposée par Andrea Hoberhuber dans « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », in *Mélusine*, n°XXXII, *op. cit.*, p. 23. Elle sera reprise par Doris G. Eibl, dans le même ouvrage, sous la forme du lecteur « lisant-regardant » (« Le partage de l'espace dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose », *op. cit.*, p. 166).

³² Étienne Cornevin, *op. cit.*

³³ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 88.

régulière »³⁴, cette « résolution d'un désir »³⁵ qui n'appartient qu'à l'artiste : « tinta, sangre, olor » (47). En cela, il trouve un écho dans ce fragment programmatique qu'une femme poète péruvienne au regard de peintre écrira quelque quarante ans plus tard : « Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afebrado. Poesía. Orina. Sangre. »³⁶

Gaëlle HOURDIN et Modesta SUÁREZ

PRAG – Professeure des Universités

Université Toulouse – Le Mirail

³⁴ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Blanca Varela, *El libro de barro*, Madrid, Éd. del Tapir, 1993.